“LAS FLORES” Y “EL SEIS”
por Fernando F. Guerrero Briceño

Resumen

Se analizan dos *golpes de joropo* propios del arpa criolla venezolana: *las flores* del arpa central y *el seis* del arpa llanera. En el proceso se hacen precisiones en torno a las peculiaridades de la música de arpa criolla, así como en torno al *pasaje*, *el golpe* y *la revuelta*, con los correspondientes ejemplos esquemáticos, en texto musical con sonido.

Abstract

Two *golpes de joropo* characteristic of the Venezuelan arpa criolla: *las flores* of the central harp and *el seis* of the harp of the plains are analyzed. In the process, concept notes are made about this harp music peculiarities, as well as around *el pasaje*, *el golpe* and *la revuelta*, with the corresponding schematic examples, in musical text with sound.

Introducción

Las dos maneras de ejecutar el arpa criolla en Venezuela[1], sus formas musicales y aspecto técnico, ofrecen un campo interminable para la reflexión y la fantasía. Este ensayo, bajo la perspectiva de un arpista, tratará de esclarecer los aspectos estructurales-formales y las similitudes y diferencias entre dos grandes familias de golpes del arpa llanera, la ejecutada en los estados venezolanos Guárico, Portuguesa, Barinas, Apure, Anzoátegui y Bolívar, así como hasta la ciudad de Villavicencio, en los llanos orientales de Colombia y del arpa central, expresión que alude sucesivamente a los sub-tipos de arpa mirandina(la que se ejecuta en el estado Miranda) y arpa aragüeña(la que se toca en los Valles del Tuy, también llamada *tuyera*, en el estado Aragua y en el estado Carabobo), ambas con cuerdas metálicas y caja de resonancia notablemente ancha en su base, cuyas diferencias entre sí, tanto en la ejecución como en el contenido musical corresponden a maneras regionales, sólo peculiaridades.

Los temas relacionados con la música de arpa en Venezuela presentan varios inconvenientes en su tratamiento: el principal, que no hay material escrito, no obstante la vitalidad constante de estas prácticas. En España, para la época del descubrimiento, el arpa era un instrumento frecuente en la música eclesiástica, al punto que en las capillas de El Escorial y de Toledo había arpista acreditado y, por consiguiente, música escrita para el instrumento que día a día se re-descubre, así como sus técnicas de interpretación, las cuales, por cierto, puede que estén realmente vivas es en nuestra tradición arpística venezolana.[2]

Como Caracas, debido a su condición geo-política en la Colonia nunca tuvo una gran capilla y debido a las inclemencias del ambiente (terremotos, humedad, polilla), los registros religiosos que existen sobre el tema datan solamente de comienzos del siglo XVIII, cuando ya el arpa pertenecía sólo al mundo secular, lo cual tiene como consecuencia el que no exista referencia musical conocida que aluda al arpa en los tiempos iniciales de nuestra nación.

Por otro lado, la ejecución del arpa así como los aspectos sociales y culturales asociados, no ha sido objeto de tratamiento especial o sistemático, ni histórica, ni musicológicamente. Paradójicamente fueron los viajeros románticos y positivistas del siglo XIX quienes repararon -y con interés- en este fenómeno y alguna que otra cita en las novelas románticas venezolanas, en Ramón Díaz Rodríguez o en Rafael Romero García, poniendo una nota de nostalgia y color costumbrista, nada más. Pocas referencias posteriores, de

[1] Hay cierta inexplicable resistencia para admitir la expresión "arpa criolla". De hecho es criolla por peculiar, por propia, tanto la forma del instrumento como, más aún su utilización y su música y, por otro lado, la expresión es semánticamente ortodoxa: "Criollo ... 4. Autóctono, propio, distintivo de un país hispanoamericano.5. Peculiar, propio de Hispanoamérica...." (Drae, 21ª. Edición).

[2] Vídere en : López-Calo, José (1992). "Transcripción e interpretación de la Música Barroca Española e Hispanoamericana, criterios básicos". *Revista Musical de Venezuela*, N° 30-31, Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, pp 39-82.

Juan Liscano, Alejo Carpentier, Felipe Ramón y Rivera e Isabel Aretz, así como artículos aislados (Katherine Lewinat, Hilda Pous, Claudia Calderón), citas en carátulas de grabaciones discográficas y un solo libro, *El Arpa en Venezuela* (Fernando F. Guerrero Briceño, Fundarte, Caracas 1999, Colección Tradiciones).

En consecuencia, el material musical específico de este trabajo ha sido recabado mediante empírica pesquisa del autor y fruto de experiencias propias. Agradecimiento especial se tributa a los informantes, el maestro Juan Sanabria, a su hijo Pedro, quien junto con Manuel Roa, trabajan fervorosa e incesantemente en el tema del Arpa Central, asistiendo a festivales, encuentros, dando conferencias, adaptando y arreglando esta música hasta para orquesta sinfónica, cuyos logros, por demás, son sorprendentes. Se acredita igual gratitud al estupendo arpista Alfredo Sánchez, en quien además se descubre una generosidad y apertura de mente muy poco común y, finalmente, al estudiante de arpa de pedales Xabier Perri, excelente músico, con quien fueron realizados ajustes a los esquemas de bajeo.

Por tratarse, como se anotó, de una información escrita bajo la perspectiva de un arpista, los ejemplos que luego se trascriben son perfectamente ejecutables en el instrumento, pues se ha recogido su idiosincrasia técnica, sus inflexiones y acentos propios. Con todo ello, el material a disposición es enorme y sorprendente.

Los criterios expresados de seguidas no pretenden inmutabilidad; se aspira dejar fijados estos temas y suscitar sanas controversias e intercambios de opiniones, tales que los enriquezcan.

1. Circunstancias generales bajo las cuales ocurre la música del arpa criolla en Venezuela

1.1. El ritmo: La presencia de la síncopa y del contratiempo

Elemento común en ambas familias de arpas (la llanera y la central) es la forma de concebir la música desde el aspecto de la medida musical, con la presencia formidable de la síncopa y su correlato, el contratiempo y más aún, de un aspecto manejado generalmente con poca propiedad: el que la música venezolana de arpa es esencialmente rítmica y de una exactitud sorprendente.

La síncopa, en su esencia, es "un desplazamiento del tiempo o del acento normal de una pieza de música" (*Diccionario Oxford de la Música*, 1984: 1186). Pareciera que existe un gusto particular venezolano que busca acentos irregulares mediante la prolongación o invasión de compases y tiempos dentro de otros, a contratiempo[3] dando una sensación de fluctuación, inestabilidad y desplazamiento constantes.

[3] El Contratiempo: Articulación de un sonido sobre el tiempo débil del compás, sin prolongación sobre el tiempo fuerte. El contratiempo ofrece un potente medio de expresión patética en la música vocal. En la música instrumental el contratiempo facilita efectos elegantes de variedad rítmica. Brenet, Michel (1976), *Diccionario de la Música.* Barcelona: Editorial Iberia S.A.

¿Por qué esto, cuál es su razón de ser?

Durante ocho siglos España estuvo penetrada de una fuerte influencia árabe que queda en su cultura. Granada cae el 2 de enero de 1492 y América se descubre o encuentra el 12 de octubre del mismo año. Esa influencia árabe era en especial sentida en las provincias del sur. Una inmensa mayoría de los viajeros de Indias fueron extremeños y andaluces.

> Un sudamericano se confunde fácilmente con un cordobés. Andaluza es nuestra rumbosidad y ostentación, nuestra generosidad e imprevisión, nuestra sangre ardiente y a flor de piel. Andalucía fue la parte de España que se desgajó en su sorna para darnos vida... (Herrera Luque, 1961: 239).

Agréguese a esto lo profundo del proceso de mestizaje del cual es y ha sido objeto Venezuela y que dio como resultado, entre otras, a la casta de los pardos, quienes llegaron a constituir la mitad de la población colonial. De manera que debe tenerse en consideración que la *música criolla* es, mayormente, la originada en esta casta de los pardos:

> ...Eran un estamento o categoría que estaba integrada por los descendientes de negros africanos que sucesivamente iban liberándose de su color al contraer nupcias o mantener concubinato con gente blanca.... Tenían tanto celo de su condición racial y de su nivel social que se consideraban a sí mismos como una especie que estaba alejada de los antiguos esclavos, y merecían un tratamiento único...(Milanca Guzmán, 1993: 67).

La música venezolana ha recibido pues los aportes de la música de los indígenas existentes para el momento del descubrimiento, así como de la música negra de mano esclava, de la música española, especialmente la del sur, enraizada con la árabe y, finalmente, debe ser considerada con gran importancia, toda la interrelación que se produjo entre los países antillanos y que originó lo que se ha dado en llamar el *Caribe Afroandaluz*, lo cual retroalimentó a la música europea de su tiempo, generando un rico fenómeno de ida y vuelta.

Las notas que siguen están cifradas de la esclarecedora conferencia [n.e.] *Contrapunto entre lo Barroco y lo popular, en el Veracruz colonial*, que dictó el historiador y musicólogo mexicano Antonio García de León, durante el mes de abril de 1993, en la ciudad de Veracruz, México, dentro del contexto del Primer Encuentro Latinoamericano de Arpa:

> ... La cultura del puerto y la del interior desarrollaría, en este riquísimo mestizaje cultural, características muy distintivas desde fines del XVII. Y claramente establecidas como tales en la segunda mitad del XVIII. Se mezclan en ella los elementos indígenas preexistentes (la civilización de los nahuascosteños, totonacas y populucas: una civilización de tolerancia sensual y representada todavía en la "magia de la risa" de las terracotas de Remojadas), los rasgos -algunos muy afines en los cultos y el ritual- venidos del occidente de África (el culto a la ceiba, etcétera), la cultura popular de Andalucía, Portugal y Las Canarias **y repetidas interinfluencias con Caracas-Maracaibo y la Nueva Andalucía - la ciudad de Cumaná, Venezuela-**, pues el principal tráfico de Veracruz en el XVIII es el cacao venezolano.

> La ejecución de la guitarra y **el arpa** se menciona varias veces para el puerto y la costa de Sotavento, aún cuando los "fandangos de tarima" parecen haberse desarrollado hasta principios del siglo XVIII, con interinfluencias de los bailes de Santo Domingo, Cuba y Puerto Rico, en donde se menciona ya el Fandanguito bombeao (el mismo "Fandanguito con bombas" del sur de Veracruz que ya se baila en Tlacotalpan desde 1.730), así como la ceremonia de la gala y el anudar un moño con los pies durante el zapateo...
> Los músicos reconvenidos y amonestados por el Santo Oficio no eran sólo andaluces blancos y mulatos, canarios y antillanos -principalmente cubanos **y venezolanos** venidos con el tráfico de la harina y el cacao de mar en fuera-sino, incluso, un músico filipino que cantó coplas deshonestas de Bacamandú en un fandango de la Plazuela de la Campana...
> Pero para insistir en estas vinculaciones entre lo barroco y lo popular en el contexto de Veracruz y el Caribe no puede dejarse de mencionar una obra única en la producción del padre catalán Antonio Soler (1729-1783), quien, al parecer, nunca salió de España pero que compuso miles de obras para su discípulo y amigo el infante don Gabriel. Entres sus obras para clave destaca fundamentalmente su Fandango, la obra barroca de música escrita más importante acerca de lo que hemos llamado "**el Caribe Afroandaluz**"... [destacados de FG]

La síncopa y el contratiempo, se constituyen entonces en elementos relevantes de la música arpística venezolana y a ellos se les agrega el procedimiento de alternancia métrica, que es explicado por el maestro Antonio Lauro de la siguiente manera, refiriéndose al joropo, género del cual se discutirá más adelante:

> ... Entendemos por joropo, una danza venezolana, la cual emplea simultáneamente el compás ternario y binario. Para aclarar diremos, las cifras de 3 y 6. Por el uso sistemático de estos dos compases, durante la ejecución, adquiere una personalidad excepcional. Es un procedimiento rítmico que lo individualiza, airosamente, de los folklores del mundo. Es habitual el empleo del compás de tres tiempos como el de dos tresillos (binario compuesto), pero alternar el de tres con el de dos, antes mencionado, lo es mucho menos; la distinción rítmica, la cual se escucha a veces en la música popular española....[4]

Esta diferenciación generada por la síncopa se percibe inmediatamente al compararla con otras modalidades musicales, veamos el apunte que al respecto se hace:

> ...De carácter semejante es el vals, que sólo tiene de común con nuestros valses europeos la forma de compás. También aquí el carácter rítmico es de naturaleza completamente original. A veces la melodía adquiere algo de extraña melancolía por el predominio del elemento sincópico; pero mucho más esencial para la impresión del conjunto es el acompañamiento, que se ejecuta en un punto medio, al compás de *seis* por ocho, es decir, con entonación bipartita, mientras las notas bajas más profundas se suman a la melodía con entonación tripartita...(Sachs, 1878).

---

[4] "Conversando del joropo y de la marisela con Antonio Lauro", entrevista realizada por Eduardo Lira Espejo, Caracas, Diario *El Universal*, Julio 25 de 1950.

Buena parte de la música venezolana transcurre en compases de tres (3) tiempos, con una clara interacción del compás compuesto formado por dos tiempos y subdividido cada uno a su vez fracciones partidas por tres o múltiplos de tres, como lo es el compás de seis por ocho (6/8), que bien pudiese considerarse como *el compás latinoamericano por excelencia*. La música a dos (2) tiempos indudablemente que existe en Venezuela, pero la predominante es a tres (3).

¿Por qué esto?.

La señera figura de Ramón y Rivera formula una observación interesante:

> ... Por qué escoge nuestro país el Valse y no otro de los ritmos que desfilaron por sus salones durante todo el siglo XIX, es posible achacarlo a un proceso cultural de enlace. Los ritmos ternarios procedentes de la jota y el Zapateado, que nuestros campesinos seguían ejecutando en sus arpas y bandolas, llenaban el alma y los oídos de todos; un decidido gusto por esos compases de tres tiempos determinó entre nosotros la adopción del Valse, de la misma manera como en Cuba los ritmos y síncopas de dos tiempos, que percutían los negros en sus tambores, determinaron el nacimiento y desarrollo de la Contradanza cubana y todos sus derivados... (Ramón y Rivera, s/f).

La acentuación en el vals (*valse*) venezolano ocurre, a diferencia del europeo y de los valses latinoamericanos, no en el primer tiempo sino en el segundo y a veces en el tercer tiempo, que musicalmente resultan débiles, por lo cual, a partir de esa inflexión, lo que sigue es necesariamente a contratiempo. Con la copiosa utilización de la síncopa y de la alternancia métrica o hemiola mediante la intercalación de fragmentos o momentos en compás de 6/8, la música venezolana, da lugar a una sensación de pulso inestable, de *ritmo atravesao*, como se lo conoce en el argot. La amalgama de los elementos del mestizaje analizados previamente, producen como resultado en Venezuela una música que es tanto a tres tiempos, como a dos y que no es ninguno de los dos en forma pura.

Es preciso asentar que la música de arpa, tanto llanera como central, no es un valse propiamente. Tiene su propio y peculiar aire. Es más, se señala que al ejecutarse la música de arpa debe tenerse la precaución de *no valsearla,* pues de así hacerse pierde completamente su sentido. En ello radica esa cierta condición inasible que atrae a los músicos y los perturba, de tal manera que solamente se puede ejecutar válidamente la música de arpa mediante un hábito, una práctica, que no lo suple ni la teoría, ni la técnica: Esa música es así, lo dicho es apenas una explicación, no es el fenómeno.

1.2. El acompañamiento

Si acaso existe algún elemento distintivo en la música de arpa venezolana que la haga peculiar respecto de otras, es el sistema de acompañamiento y el especial uso de los registros bajos.

El bajo (*bajeo*), además de su utilización como plano y base armónica, ejerce en el arpa criolla una función netamente rítmica, pues las técnicas de la mano izquierda abierta y el canto contra las cuerdas, producen en determinados

momentos una sonoridad ronca sin altura definida, puramente rítmica, que en los estilos aragüeño y mirandino de arpa central, se denomina, onomatopéyicamente, *punpuneo* por así sonar, que en cierta manera determina parte de las sutiles diferencias entre esas dos maneras de tañer. En la modalidad llanera esta forma de emplear la mano izquierda también se utiliza con frecuencia, a veces hasta con abuso y se lo ha denominado últimamente *toque bandoleao*, pues parece imitar a la bandola y en algunos casos lo llaman *ametralladora*.

La utilización del arpa venezolana en función melódica y además rítmica, establece una notable diferencia en la ejecución respecto de las demás modalidades, cultas o folklóricas, pues, en general, la tendencia es aprovechar la bella sonoridad del instrumento solamente como recurso de carácter melódico o armónico. El arpa criolla venezolana, distintivamente, es casi un instrumento de percusión en su función de acompañamiento, primero por los patrones fijos que son empleados y luego por la forma de atacar las cuerdas, muchas veces cerca del diapasón o clavijero, con sonidos aguitarrados, nasales y secos gracias a la utilización de largas uñas que son a veces metálicas.

El sistema de acompañamiento del arpa venezolana de la mitad del arpa hacia el registro agudo, lo que corresponde a la ejecución de la mano derecha, (en un músico diestro) utiliza el sistema de melodía independiente, que quien escribe ha dado en llamar *falseta*[5], una suerte de contra-tema, el cual establece una igualdad con el cantante y, que constituye definitivamente una forma barroca de concebir la música.

El uso melódico de ciertas regiones, se llama, en la parte más aguda *tipleteo* y en la zona media *tenoreteo*, aplicándose patrones básicos de digitaciones de acompañamiento los cuales se explican adelante al desarrollar los golpes de joropo objeto de este estudio, aplicaciones que son de singular aprecio y utilidad para acompañar, por ejemplo, contínuos barrocos de música académica, según el autor ha constatado al verificar versiones de los bajos cifrados en obras de J.S. Bach, Scarlatti y Arcángelo Corelli.

El arpa llanera se ejecuta dentro de *el conjunto criollo* agrupación constituida por el cantante o cantador, que puede ser el maraquero, el cuatrista o, generalmente un solista aparte; el cuatro instrumento de cuatro órdenes derivado de la guitarra renacentista, afinado la(440)-re-fa#-si[indente], ejecutado en forma rasgueada, que completa las armonías faltantes de los bajos diatónicos del arpa y cuyos esquemas rítmicos o golpes de muñeca se entrelazan con *los*
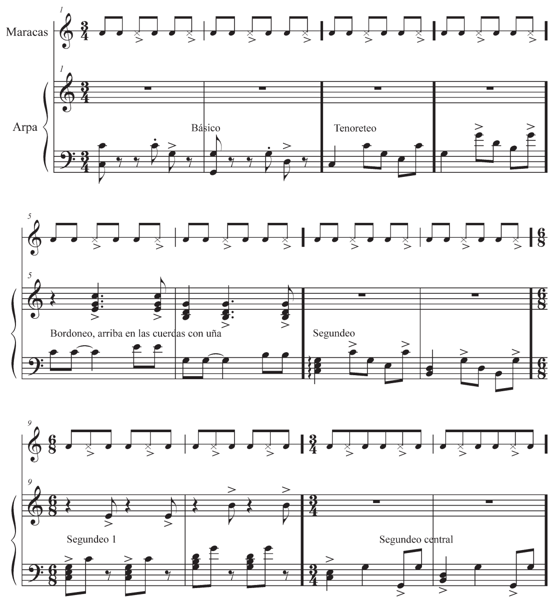
---

[5] "Falseta" es una expresión que se ha tomado prestada del "cante jondo" y que está inmejorablemente explicada de la siguiente manera: "... Pero como la personalidad del guitarrista es tan acusada como la del cantor, este ha de cantar también y nace la falseta, que es el comentario de las cuerdas, a veces de una extremada belleza cuando es sincero, pero en muchas ocasiones es falso, tonto y lleno de italianismos sin sentido cuando está expresado por uno de estos 'virtuosos' que acompañan a los fandanguillos en estos espectáculos lamentables que se llaman ópera flamenca. La falseta es también tradición, y algunos guitarristas, como el magnífico Niño de Huelva, no solo se dejan llevar por la voz de su buena sangre, sino que tampoco se apartan de la línea pura, ni pretenden jamás, máximos virtuosos, demostrar su virtuosismo..." García Lorca, Federico (1966). "*Arquitectura del cante jondo*". *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 59-60 [resaltado de FG]

bajeos del arpa y el figuraje de las maracas generando la característica sensación de la *música criolla*[6]. Completan el aspecto rítmico de este ensamble las maracas criollas, idiófono de origen indígena, que substituye a las castañuelas y a las panderetas hispanas, empuñadas y ejecutadas de manera especialísima, instrumento acerca del cual no se conoce monografía, pero que urge su aparición[7].

Por su parte la música de arpa central trascurre con el dúo "arpa, maraca y buche", integrado por el arpista o *arpist*o o *alpisto*, preservando el género masculino, pues las arpas tradicionales raramente son ejecutadas por mujeres y el cantador, que en estos estilos se le llama "buche" -empleando la significación etimológica de pecho- quien siempre ejecuta las maracas.

Se trascriben a continuación los patrones básicos de acompañamiento, los cuales representan la forma esquemática de ejecución. La manera real de tocar son variaciones de éstas, porque cada arpista tiene su manera distintiva de acompañar.

Esquemas de bajeo



1.3. Escritura de la música para arpa

La música para arpa de pedales, impropia y frecuentemente llamada arpa clásica, se escribe como la del piano, en clave de sol en segunda línea y en clave de fa en la cuarta línea, ello por la condición polifónica del instrumento y su extensión musical.

---

[6] Para mayor información véase: Cook, Federico (1987). *El Cuatro venezolano*. Caracas: Cuadernos Lagoven, 107 pp.

[7] Existe sin embargo una nota técnica, extensa y bien documentada: Ortiz, Manuel Antonio (1998). "Maracas". *Enciclopedia de la Música en Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott, tomo II:166.

Desde luego que la música del *arpa criolla* es ágrafa, pues no se ha trasmitido en forma escrita. La escritura musical como convención es, sin embargo, necesaria a los fines del estudio analítico y la preservación. Siendo de tradición oral, la asignación convencional y precisa de un compás o de una métrica específica para la música de arpa criolla dentro de los esquemas formales y académicos, resulta, como se dijo, una aproximación al fenómeno, algunas incógnitas sólo las resuelve la práctica y el entendimiento del estilo. No obstante estas observaciones, es posible recoger en escritura la música de arpa criolla y representarla satisfactoriamente, de suerte que hasta su reproducción con el computador resulta aceptable.

Mediante la práctica y por conversaciones que el autor ha tenido con directores de orquesta e instrumentistas, es posible llegar a la siguiente conclusión: No obstante que finalmente una pieza venezolana, sobre todo si es música para arpa, pueda sonar como ejecutada en compás binario y compuesto de seis por ocho (6/8), para su lectura y mejor comprensión en la fase de estudio, es más cómodo discernirla o analizarla como escrita en compás de tres por cuatro (3/4), salvo en los casos en los cuales se fuerce el ritmo de tresillos contínuos, cuando es obvio que se trata de un pasaje musical en ritmo de sei*s* por ocho (6/8). La escritura en tres por cuatro (3/4) permite escudriñar los valores exactos de las notas en un compás más amplio. Sin embargo, cuando se ejecuta a su velocidad y tempo apropiado, por la presencia de las síncopas y de los contratiempos, la pieza adquiere un pulso musical característico de los compases pares, a dos, oyéndose muchas veces como si en efecto, estuviese escrita en seis por ocho (6/8).

El uso general en Venezuela ha sido escribir el compás bajo forma múltiple, así: 3/4(6/8) ó 6/8(3/4).

Esta simbología representa razonablemente un cierto sentido sesquiáltero, polimétrico y permite el entendimiento del fenómeno de la hemiola en la música de arpa criolla, por lo cual debe tenerse como lo más recomendable. Además, los números constituyen un elocuente sistema de lenguaje y de esa manera, cuando se colocan los símbolos (3/4 - 6/8) al comienzo de una obra musical venezolana, resultamos plenamente identificados como lo que somos: mestizos.

Las tonalidades en las que más frecuentemente se ejecuta el arpa venezolana son Fa, Do, Sol, Re y La, con sus relativas menores.

En lo que a movimiento y a carácter se refiere, la música venezolana de arpa es sumamente vital, de pulso rápido; la languidez o el romanticismo no tienen cabida en ella, aunque pueda ser enormemente lírica. Se descubre además gran melancolía, a pesar de su aparente vivacidad, aspecto este que pudiese ser tema de un ensayo completo.

El pulso metronómico se encuentra a partir del *allegro moderato* (=152) con casi inexistentes variaciones dinámicas.

Concluyendo este aspecto: La explicación de la fenomenología métrica y rítmica de la música venezolana de arpa solamente puede llevarse a cabo acercándonos a la tradición, como mecanismo de transformación que es, pues a lo largo del tiempo se han acumulado maneras de hacer que no pueden ser

atribuidas a individualidades, como acertadamente lo expresa Sagredo Araya (1988:78-79), de suerte que este sentido irregular e incisivo, constituye la distinción de esta música de arpa, tan difícil de ejecutar formalmente, que la hace tan bella y tan graciosa.

1.4. *El joropo*

Como *las flores* y *el seis* se ejecutan y son propios de *el joropo*, es conveniente hacer una aproximación al significado de la palabra, pues este tema suscita controversias desde su origen, ya que la expresión es utilizada equívocamente dada su naturaleza folklórica, colectiva y anónima, aún por los propios músicos. La palabra *joropo* fue sinónima de *jarabe* en tiempos pasados y además de *fandango* o de *fandanguillo*. Parece que el origen de la palabra deriva de la expresión árabe *xarop*, que se traduce en *sirope* o *hidromiel*, aunque se le ha dado una derivación quechua, de la palabra *huarapu*, de la cual derivaría la palabra *guarapo*. Algunos suponen que el baile del *joropo* se origina en el *fandango redondo*. Redondo por las vueltas que dan los bailadores sin número de parejas, ni coreografía fija. Otros estiman que el baile del *joropo llanero* se origina en ese fandango redondo, en tanto que el baile del *joropo central* tiene origen en las llamadas *revueltas del fandango* (Salazar, 1989:18).

El fandango, la danza o estilo musical existente en España para la época del Descubrimiento, es matriz de varias danzas latino-americanas: *el jarabe* mexicano, *la zamacueca* peruana, *la zamba* argentina y, desde luego, el *joropo* [antiguamente también llamado fandango o fandanguillo], el cual emerge, según se ha dicho, de las interinfluencias árabe, africana, española e indígena.

El joropo no tiene una definición precisa, no es una pieza, ni solamente un baile, ni un ritmo, es, sobre todo, un evento social con música de arpa, canto y danza en parejas. Conviene tener presente siempre que la música de arpa venezolana es una música empleada con propósitos de solaz, distracción o diversión, lo cual genera implicaciones que se van detallando luego.

El término joropo, a secas, es utilizado solamente en Venezuela y en la zona de los llanos orientales de Colombia, en donde el arpa llanera se ejecuta idénticamente que en nuestro país.

1.5. Precisión de las expresiones: pasaje, golpe y revuelta

1.5.1. *El pasaje*

Es, tanto en el arpa llanera como en el arpa central:

- Una composición generalmente de autor conocido.
- Sobre un tema definido.
- Con dos y muy excepcionalmente, hasta tres partes.
- Con un tempo que arranca aproximadamente en el allegro moderato (=152), lo que hace que esta forma aparezca como la más sosegada de todas las formas musicales ejecutadas en el arpa criolla. Por todo esto

se emplean los pasajes para las canciones con temas románticos y para la apertura de la *revuelta*, forma musical, como se verá adelante, característica del joropo central.

1.5.2. *El golpe*

Es la modalidad con la cual más frecuentemente se ejecuta el joropo llanero y una forma también muy usual en el arpa central. En ambos géneros de arpa, se emplea, tanto para los bailes, como para la ejecución con el cantador o la actuación instrumental y presenta las siguientes características generales:

- No tiene autor conocido. El golpe de arpa es una manifestación tradicional, anónima. El golpe puede haber nacido de algún pasaje, pero la aceptación general, lo lucido de sus giros, esfumaron su origen y fue lanzado al pueblo a quien pertenece. Algunos como el (la) kirpa (quirpa) hasta conservan el nombre del autor a quien se le atribuye (José Antonio Kirpa, arpista llanero de finales del siglo XIX).
- No tiene una temática definida. El golpe es matriz de improvisación sobre múltiples temas en cuanto concierne al cantador y en cuanto a la ejecución instrumental, es susceptible de variaciones, respetando su estructura armónica fundamentalmente[8].
- El golpe es cíclico, obedece a esquemas, *nomoi*, o modos. Estos modos se perciben:

    a. Desde la estructura rítmica, que como se explicó antes, ocurren en tiempo de 3/4-6/8.
    b. En una secuencia armónica propia que permite reconocer al golpe, aunque se puede afirmar que tiene ciertos elementos melódicos que lo caracterizan y que tarde o temprano aparecen en el desarrollo.
    c. Con una peculiaridad estructural que aparece en ciertos tipos de golpe, como los que son objeto de este trabajo.

- El golpe tiene un tempo vivo, allegro (=176-192).

1.5.3. *La revuelta*

Esta modalidad es privativa del arpa central, y esencialmente es ejecutada en la fiesta del joropo como evento social que es. La revuelta es la manera usual de integrar la música al joropo central; es bailable, no requiere la atención

[8] La música *golpeada* era una forma habitual de tocar en grupo en la España medieval. Además de esa manera existía otra similar, conocida como *"se canta al tono de ... "*. El cancionero popular español de la época del descubrimiento menciona unas 28 melodías sobre las cuales se cantaba determinada letra o poema. Esta forma se llamaba en Italia *"cantasi come..."* Al respecto ver: Ros-Fábregas, Emilio (1993). "Canciones sin música en la Corte de Isabel la Católica: Se canta al tono de...". *Revista de Musicología - Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología.* Madrid: Sociedad Española de Musicología, volumen XVI, 1505.

del público en cuanto a temática y es la fuente primordial de la diversión en la fiesta. Luego de la revuelta, comienzan los golpes y los pasajes, de entre ellos, *las flores*.

La *revuelta* es, sin embargo, una de las manifestaciones más formales que tiene la música venezolana en general y es la forma lo que, precisamente, la determina e identifica. Mucho se ha discutido acerca de su cercanía con la suite barroca, sin embargo, luego de escuchar los criterios de los músicos, de oír dialécticamente y con el apoyo de Pedro Sanabria, Manuel Roa, quienes están trabajando fructíferamente y a profundidad sobre el tema y con las demostraciones de Alfredo Sánchez, puede llegarse al siguiente parecer: *La revuelta es una encadenación de piezas, organizadas de manera fija, contrastantes en cuanto a la disposición de las armonías, lo cual permite el reconocimiento del trozo y del que sigue.*

La revuelta se integra de la siguiente manera:

1. Se inicia con un pasaje, aprovechando la cadenciosidad y el sosiego que tiene esta forma de ejecución para brindar una sensación de apertura. Frecuentemente los pasajes son instrumentales y a dos partes.
2. Concluido el pasaje, se presenta un corto momento armónico en el cual el arpista hace un pedal sobre la tónica, contrastando con el pasaje y acelerando un poco, alternándose con *el buche*, como se conoce al cantador en el joropo central. Este breve interludio de tensión armónica y rítmica con el acompañamiento en bordoneo seco o *trancao* (manera de tocar en las octavas bajas, apagando simultáneamente con el canto de la mano) se denomina *llamada o entrada de yaguaso*[9] y puede tener pie en el tono mayor o en la tónica menor, con lo cual se determinará la tonalidad del trozo que sigue.
3. El *yaguaso*.- Su particularidad consiste en que comienza en octavas sobre la séptima de dominante o en la séptima del tono, para empezar con una secuencia -tónica-cuarta- dominante doble tiempo y luego se elimina (*elipsis*) la cuarta y se sigue una secuencia que trascurre, afinando en do, en la tónica de do (I) y su dominante (V-V7) por dos compases cada una. Se dan casos en los cuales el yaguaso sigue a la llamada de yaguaso en menor, pero al final dentro de su dinámica, retorna siempre al tono mayor, si la revuelta es por mayor, que es lo más frecuente.
4. La *entrada de guabina*, es de menor extensión que la llamada de yaguaso y es de señalarse que, en general, las entradas son aún más breves que las llamadas. La entrada de guabina siempre ocurre en el relativo menor por la dominante con modulación a la quinta del tono o sea, teniendo afinada el arpa en do mayor:-VI-II(m) -V7-I- V7-I-IV -I-IV -I. Esta es la parte más rica en armonía. La siguiente modulación determina el comienzo del siguiente trozo.
5. *La guabina*.- Representa un reposo de todo el material anterior (llamada de yaguaso, yaguaso, entrada de guabina). La guabina se parece al pasaje,

---

[9] Una especie de pato, en Puerto Rico, Yaguasa

en cuanto a ser sosegada y tener dos partes, pero constituye una preparación para encadenar la parte final de la pieza.

6. *La marisela*.- Es la parte más lucida para el arpista, constituye un registro del instrumento y una demostración del virtuosismo del intérprete, exhibiendo bajeo, variaciones, cambio de tonalidad, es un trozo que se desarrolla en forma instrumental, sin canto. Se caracteriza por comenzar con un movimiento de bajos en octavas, muy enérgicas, generalmente en escalas, sobre la dominante, después de un interludio con la segunda mayor (re mayor) se procede a las variaciones, se modula, por ejemplo, a la relativa menor (la menor) y se regresa al tono, sobre tónica-cuarta-dominante-tónica (cadencia perfecta) que denomina la *llamada del mono o del coco,* una brevísima exposición de *el buche*, cómica u ocurrente, con relación a los temas que cantó antes.

De esta forma se cierra el ciclo y se termina la revuelta, la cual tiene una duración aproximada entre 15 y 20 minutos.

Deslindados los ambientes en los cuales se desarrolla la música de arpa criolla venezolana, se procede al análisis de dos de los *golpes* más relevantes en los géneros llanero y central, que constituyen el paradigma interpretativo y en los cuales la fantasía de cantadores y músicos destaca y se aprecia más, respectivamente: *el seis* y *las flores*.

2. *El seis*

El seis es parte de la música de baile del joropo llanero, donde invitar a un joropo equivale a invitar a un baile en el que habrá arpa, cuatro y maracas. Si no hubiese este conjunto, no se llamaría joropo, sino como expresa Ramón y Rivera en su artículo ya referido, un baile.

En algunos estados del país, Barinas, por ejemplo, es posible escuchar *el seis* interpretado con la bandola (instrumento de 4 órdenes diferente a *el cuatro*, de la familia de los laúdes, con caja de resonancia periforme, que se ejecuta con plectro, adoptado en Venezuela con varios tipos de afinación); esto ocurre en defecto o a falta de un arpa. Es una imitación del arpa en *el seis*, con mucho mérito por cierto, pero una imitación.

Igual es de expresarse respecto a los intentos realizados por compositores venezolanos, especialmente Antonio Lauro en su notable *Seis por derecho al estilo del arpa criolla* para guitarra, quienes han tratado de imitar el efecto del arpa en *el seis*.

2.1. ¿Por qué se lo denomina *seis*?

Conforme a lo investigado por Ramón y Rivera, el término *seis* no es exclusivo de Venezuela, él encuentra que existe en República Dominicana y Puerto Rico, referido a música, de baile o instrumental, algunos escritos en compás de 6/8, dándosele adjetivación diversa: *p.e. Seis Chorriao* (Puerto Rico). Según las investigaciones del mismo autor *el seis* es una figura de carácter

nacional; al efecto rastreó formas de este golpe, tanto en el estado Falcón, como en Los Andes venezolanos y, una figura de *seis* aplicable al baile del Tamunangue, típico del estado Lara, en donde se lo llama *seis por ocho*, *seis corrido* y *seis figuriao* y en el cual el número corresponde con el de tres (3) parejas que danzan al son de música en tiempo de *seis* por ocho (6/8), en una coreografía digna de un largo ensayo por sí sola.

El seis al cual se avoca este estudio tiene su asiento en el llano, está presente como la parte musical más brillante del joropo, evento donde se realiza. Implica un lucimiento instrumental para los ejecutantes, la destreza se mide -con especial referencia al arpa- en cuanto a *su seis*, tanto en las variaciones y a su desempeño técnico, como al uso de los bajos y a la forma de acompañar. El *cantador* improvisa, casi siempre sobre *el seis*, el contrapunteo se verifica también frecuentemente con un *seis* o un *pajarillo*. En el momento de más atención, está *el seis*, así sea para despedir la fiesta.

Es de señalarse que *el seis*, en contraste con los golpes de joropo tales como la kirpa (quirpa), o el Carnaval de mucho mayor desarrollo armónico (13 y 14 pasos, respectivamente), aparece como sumamente escueto. Sin embargo, es una constante en el folklore que los modos inspirados en los acordes fundamentales de la escala (tónica-cuarta-dominante) sean frecuentes, de manera que al establecer una definición firme, se hace posible la utilización, prácticamente sin límites, de las notas de paso, o sea, fuera de la armonía natural del acompañamiento, por ejemplo y, en general, de todas las disposiciones posibles de las notas de la escala, las cuales son de plena utilidad en el aspecto improvisativo, para apoyaturas o floreos, quedando como excepciones aquellas que definen al golpe.

La facilidad armónica permite también la variación rítmica, recordando que en la modalidad de tres posiciones, acordes o tonos se ejecutan el *punto cubano*, escrito en compás par de dos por cuatro, o el *malambo argentino*, también en 6/8-3/4 como *el seis*.

La dificultad y enigma de *el seis*, consiste entonces en el efecto de la disposición que en él adoptan los sencillos elementos de su estructura tanto rítmicos como armónicos, donde se pone de relieve el poder de la creación popular, la complicadísima técnica de improvisación y la belleza resultante. La explicación acerca del manejo de estos recursos solamente se puede explicar mediante la tradición, como antes se indicó.

En lo personal no considera el autor que el nombre *seis* tenga que ver, al menos en Venezuela, con el número de parejas actuantes. Esto parecería que fuese posible en música puramente de salón. *El seis* es música festiva, informal y de campo y, por consiguiente, en el caso concreto del joropo, no existe un patrón fijo aplicable al número de parejas en baile o a la ejecución de pasos en conjunto.

Luce mejor que *seis* aluda al compás que pudiera tener la forma escrita de la pieza, pues en la época de la Colonia hubo en las zonas de los llanos reducciones misionales que dieron alguna instrucción musical y por cuanto, efectivamente *el seis* es susceptible de ser escrito bajo la forma de un compás compuesto de *seis* por ocho (6/8). *Derecho* y *ocho*, son palabras que tienen

terminación consonante, ello pudiera determinar que el término *seis* por derecho fuese una corruptela idiomática de *seis* por ocho que suele ser su cifra musical. Agréguese a esto la circunstancia que en una de las variantes, *el seis por numeración*, el adjetivo numeración haga forzosa alusión a cifra, precisamente la representación gráfica de la escritura del compás de la pieza: *seis* por ocho (6/8). Especulativamente, se pudiera agregar que *derecho* en la terminología popular se asimila a ejecutado según una cierta norma, correctamente; así que pudiera derivarse que es un seis a la manera usual.

2.2. ¿En qué consiste *el seis*?

Advirtiendo que cualquier ensayo de definición o de descripción de fenómenos sociológicos es siempre imperfecta, es aplicable sólo a un concepto de contenido muy general, *el seis* pudiera ser descrito de la siguiente manera:
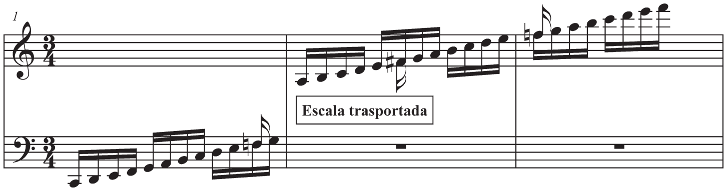
Género musical del folklore llanero, familia de golpes de arpa, que trascurre en compás de 3/4 alternante con frecuencia con 6/8, de ritmo vivo, muy rápido, con presencia de forma amesural o libre sobre todo en la terminación de ciertas frases de la versificación para cuadrar con el acompañamiento y, además, con un patrón armónico fijo, que tiene las siguientes características, siempre utilizando como centro tonal a la nota do, partiendo de que el arpa esté afinada en do mayor:

A. *Inicio de la pieza*, en compás netamente binario, dos o tres compases por lo general. Esta introducción es como una cadencia a modo de preludio (V7-V7).
B. *Ciclo armónico fijo*, que caracteriza a *el seis*:
    1) Inicio en la dominante del tono, un compás;
    2) Un compás en la tónica;
    3) Un compás en la cuarta. La cuarta justa de la escala diatónica normal en *el seis por numeración* se substituye por una cuarta aumentada de la manera que luego se discute; y dos compases en dominante, o alternando con la séptima de dominante. O sea: I-IV-V-V7.
C. *Finalización* en séptima de dominante (V7).

Es plausible la observación según la cual *el seis* y otros géneros venezolanos pudiesen tener naturaleza verdaderamente modal. En el caso concreto de *el seis* por derecho, se trataría de un modo tetrardus, de sol a sol, lo cual se refuerza con la ocurrencia de doble compás en el quinto grado (posible centro tonal), en acorde de séptima o aún de novena y el final, sin aparente resolución, también en séptima de dominante (origen del modo). Este recurso modal haciendo un pasaje por la sub-dominante o cuarta, durante un compás es un proceso arcaico -curiosamente actualizado-, pero efectivo, dada la diatonalidad del arpa.

Cuando *el seis* está compuesto en tono o modo mayor puede adoptar la forma de *seis por derecho* o la de un *seis por numeración*. En tono menor siempre se lo llama *pajarillo* y la afinación del arpa para este último género es la escala menor armónica, a veces con trasporte en la última octava del instrumento para producir una variante en el relativo mayor del tono en que se está tocando (*Seis perreao*), que no es fija en el *pajarillo*.

El trasporte es una técnica arcaica, frecuente en el arpa barroca española trasladada a América, que consiste en modificar una o más octavas del instrumento de manera que esté afinado simultáneamente en más de un tono, por ejemplo las octavas bajas en do mayor y la segunda octava en sol mayor, poniendo el fa en sostenido.



2.3. Variantes de *el seis*
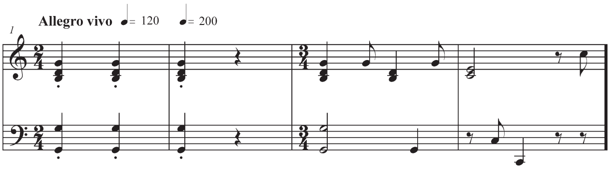
Como se ha adelantado, *el seis*, tiene tres variantes:

2.3.1. *El seis por derecho*

Se ejecuta en tono diatónico mayor y su estructura, referida, como se especificó, a la tonalidad de do mayor, es la siguiente:

A. *Inicio*: Una introducción extendida por 1, 2 ó más compases, no más de 5, de apertura o cadencial, en ritmo binario: 6/8, 2/2, 2/4, en acorde neto de séptima de dominante(V7) con bajo en la nota fundamental de la dominante o quinto grado del tono de la pieza. Arpistas como Andrew Lawrence-King, han encontrado en sus estudios de música antigua, que esta manera de introducción por acordes definiendo o afirmando la tonalidad, era frecuente de observar en los pasacalles del siglo XVII, una danza española en tres tiempos, festiva y que se ejecutaba en las calles (pasa-calles) antes de los festejos o serenatas.
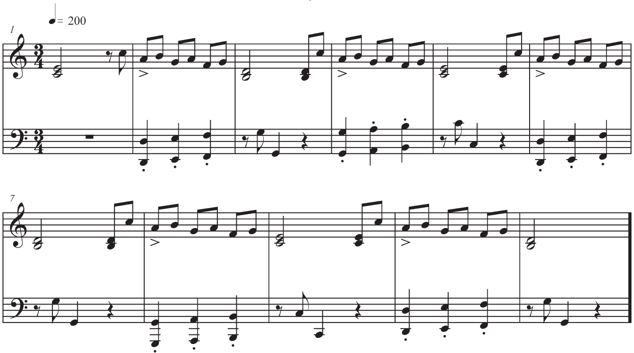
Entrada



B. *Comienzo del ciclo armónico*: Un acorde de dominante (V7) durante todo un compás. Es la prolongación del inicio.

C. *Un compás en la tónica* (I). La mano derecha se mueve en escala de terceras descendentes, a partir de la tónica o fundamental, con movimiento contrario en el bajo, el cual se mueve hacia la dominante (V7).

Entrada, secuencia
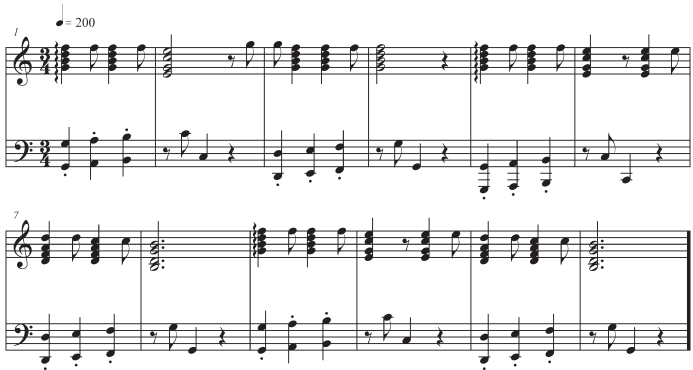


D. *Paso por la sub-dominante* o cuarta (IV), durante un compás.

E. *Dos compases en la dominante* (V7). Este patrón debe repetirse por lo menos tres veces. Esta repetición constituye una forma de melopeya, mediante la cual se acostumbra el oído tanto al ritmo como a la tonalidad, de manera que se afirma el discurso musical.
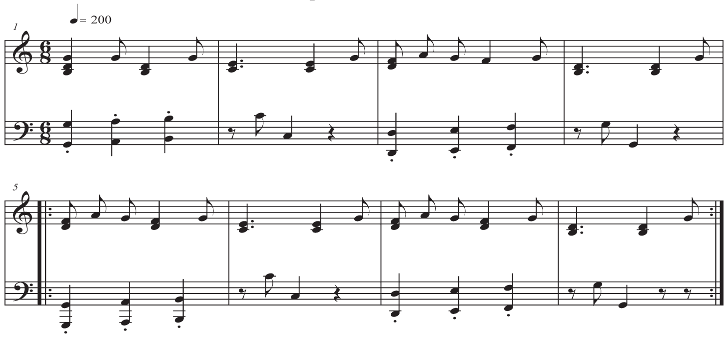
F. La tercera vez que se repite el ciclo descrito anteriormente, se cambia el figuraje: La escala de terceras descendentes se modifica por un acorde de séptima de dominante(V7), o de novena (IX), en los grados cuarto, quinto o sexto de la escala, repetido en figuraje sincopado, que se denomina *la llamada*. El bajo se mueve de la dominante hasta la tónica (I), comenzando el ciclo armónico y esta llamada se repite por lo menos dos veces. La llamada tiene por objeto poner en aviso al cantador para que se prepare a atacar su frase y cuando la pieza se ejecuta instrumentalmente, la llamada es el comienzo de las variaciones que el arpista hará.

La llamada



G. Después de la llamada, el cantador, al igual que los *cantaores* de música flamenca española, durante por lo menos dos compases, se mantiene entonando la cuarta (IV), la quinta(V) o la sexta(VI) nota del tono, en tanto que el arpista puede retornar al comienzo de su patrón armónico(I,IV,V7-V7) con la escala de terceras descendentes, o bien limitarse a acompañarlo mediante un característico sistema propio del arpa, que consiste, en la mano derecha la quinta del tono (sol) en el pulgar, y una tercera entre los dedos 2 y 3 (si y re), la cual se mueve, según el desplazamiento del ciclo armónico, del acorde fundamental de quinta (do-mi; re-fa), al de tónica en segunda inversión, pasando, brevemente por una tercera menor, con base en la subtónica, con los dedos 2 y 3 y con apoyo, siempre, en el quinto grado. Este acompañamiento ocurre en compás de 6/8, continuando con el mismo pulso que traía la pieza y de esta manera surgen los contratiempos al oponerse concertadamente toda la masa musical, para regresar al compás básico de 3/4 al reiniciarse el ciclo. A todas estas, el bajo se mueve, en octavas, a mano abierta, en movimiento contrario, acompañado por el cuatro, con su propio ritmo y las maracas, dando sensación de gran definición tonal por la melopeya o repetición.

Acompañamiento básico



H. Prosigue el desarrollo y el tema del cantador (véase 2.3.4).

2.3.2. *El pajarillo*

Esta es la segunda variante de *el seis*. Se distingue solamente por la circunstancia de estar afinada el arpa en la escala menor armónica. Tal vez por el aire morisco generado por la afinación, en ciertos momentos parecería estar escuchando a un *cantaor* de flamenco y hay quienes consideran que es el género más atractivo por el dramatismo y tensión que genera la escala menor dándole un *gusto ácido* a la pieza, según el argot popular.

Es frecuente, aún en contrapunteo, una variación del interludio del arpa, en el descanso de los cantadores, hacia la relativa mayor del tono en que se está ejecutando. Esto se logra mediante la eliminación de la alteración que genera la escala armónica menor en la octava superior del instrumento, o sea,

realizando el trasporte al tono relativo mayor en esa octava. Las octavas bajas pueden continuar afinadas en tono menor y el acompañamiento de la variante en mayor no se verificará sobre los bajos fundamentales del tono, sino sobre sus inversiones generalmente bajo la forma de un pedal, o utilizando el séptimo grado del tono mayor -acorde disminuido y promiscuo-, que es común a las dominantes de mayor y relativa menor.

A *el pajarillo* le son aplicables todas las consideraciones hechas respecto de *el seis por derecho* con las salvedades anotadas. El final de *el pajarillo* podría considerarse como una cadencia andaluza imperfecta: VII-VI-V+.

2.3.3. *El seis por numeración*

Esta tercera variante difiere de las anteriores, en lo siguiente:
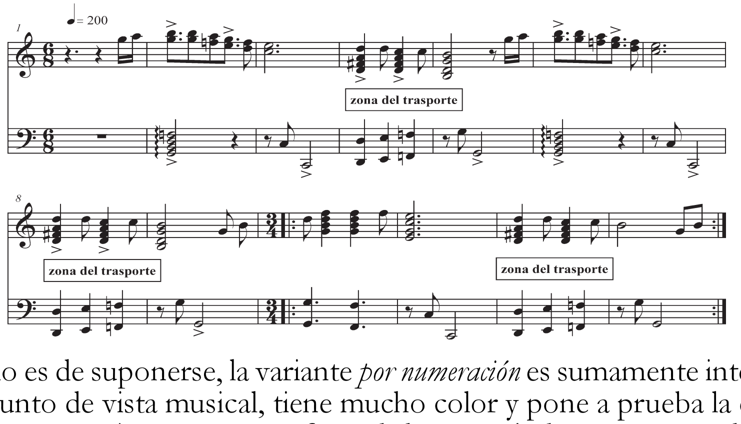
B. La afinación. El arpa tiene una modificación en el centro, en la segunda octava -lo que se ha venido llamando trasporte- consistente en alterar el cuarto grado, aumentándolo, formando en la escala un acorde mayor en el segundo grado, en vez de uno menor, el resto del instrumento, hacia arriba y hacia abajo continua afinado en su escala diatónica normal, en nuestro caso, en do mayor.

C. El comienzo. No se hace con los acordes en el quinto grado y en compás binario, sino que se ataca directamente en el compás de 3/4) con un ciclo de escalas de terceras descendentes u otra forma arpegiada o melódica a gusto del ejecutante, repetidas generalmente dos veces, pero sobre el patrón armónico que se ha alterado y que, en esta variación, es como sigue:

   1. Tónica (I del tono en que se ejecuta) un compás;
   2. Segundo grado (II) alterado de manera de formar un acorde mayor, un compás;
   3. Dominante-séptima, en el registro en que se pueda, dos compases.

O sea: I-II(+)-V7-V7.

El seis por numeración



Como es de suponerse, la variante *por numeración* es sumamente interesante bajo el punto de vista musical, tiene mucho color y pone a prueba la destreza del músico para evitar tocar notas fuera de la armonía de tono mayor al ejecutar

el segundo paso del ciclo. Sin embargo, la perspicacia y la picardía del arpista y del cantador, pueden hacer regresar el discurso hacia la definición de *el seis por derecho* y es encantador ver u oír aparecer y desaparecer esta especie de *nota blue* criolla. Es útil la modalidad *por numeración*, como fue adelantado, cuando los cantadores canten en tesituras diferentes: uno de ellos puede contrapuntear en *seis por derecho* y el otro en *seis por numeración,* aprovechando la afinación del arpa.

2.3.4. Aspectos comunes a las tres variantes: Desarrollo. El tema del cantador

Dentro de los aspectos comunes de *el seis*, bajo estas tres variantes examinadas, cabe apuntar la muy especial técnica de acompañamiento empleada en el conjunto criollo: Es posible llegar a la conclusión que el propósito del músico llanero, el último de sus fines, es el de generar una polifonía libérrima y un gran continuo: o sea un desarrollo completamente barroco.

En su mente, arpa, cuatro, maracas y cantador no están al servicio particular de ninguno de ellos. Actúan todos en aparente conjunto y coinciden en períodos armónicos o rítmicos, más no existe una dirección precisa de acompañamiento.

En un *seis*, en particular, cada quien es solista de lo suyo. El cantador llevado de la mano por el arpa, quien le señala el comienzo de su intervención, contrapuntea, relata, seduce, reta, felicita, reseña, en fin expone su tema.

El arpa después de señalarle el camino al cantador sigue el suyo propio, su acompañamiento es una pieza totalmente independiente, llamadas en este artículo *falseta*, vinculada al cantador en los períodos armónicos propuestos por el estilo o manera como se canta.

Por su parte, el cuatro y las maracas tienen un ritmo totalmente diferente respecto del cantador y del arpa.

Después de varios compases, sin pauta fija, de improviso, se presenta un punto de coincidencia, musical, rítmica, armónica y poética, conocido como *repercusión*. Este momento, que recuerda el comienzo, determina el acoplamiento del conjunto, del cual se habló y da una sensación tanto de sorpresa como de estabilidad que asombra y es además una necesidad formal, auditiva, rítmica y armónica que brinda coherencia a la pieza: es "contrapunto alla mente", como lo expresó Katherine Lewinat en su conferencia, no publicada aún, sobre *Los requisitos facultativos y obligatorios del yaguazo*, dictada dentro de las actividades del Tercer Encuentro Latinoamericano de Arpa (Caracas septiembre-octubre de 1998).

A. Desarrollo. El tema del cantador;

Cumplidos los requerimientos formales del inicio del golpe el cantador aborda el tema que se ha propuesto. Desde el momento en que interviene el cantador, su melodía y la *falseta* del arpa son

completamente independientes, coinciden en los momentos armónicos, pero ni en el ritmo se parecen.

Acerca del material temático a cantarse mediante un *seis*, es amplísimo, a título de ejemplo: dedicarlo a alguna dama en especial, al dueño de la casa, a alguien que cumpla años, hacer frecuentes alegorías al Libertador Simón Bolívar o a los próceres locales, retar a otro cantador para un contrapunteo (duelo temático con frecuentes finales violentos). En fin, puede ser tema de *el seis* el romance sobre historias o leyendas populares que se cuentan y trasmiten mediante la forma en estudio, las cuales pueden recibir entonces el apropiado nombre de *corridos*, en nuestro caso, *seis corrido*.

Recordemos al maestro Rómulo Gallegos, el mejor pintor del llano:

> ... El arpista hizo un ademán con la cabeza. Gimieron los bordones, suspiraron las primas, chispearon las alegres maracas y Florentino rompió con el canto por la presentación acostumbrada:
>
> Desde el llano abajo vengo
> tramoliando este cantar.
> Cantaclaro me han llamado.
> Quién se atreve a replicar?...
> (Gallegos,1946: 118).

Otros notables poetas llaneros han hecho sus propias versiones de este famoso contrapunteo con el diablo, por cierto reiterado en el folklore latinoamericano, como es el caso del Martín Fierro en Argentina.

En Venezuela, es conocida la *Leyenda de Florentino y El Diablo* escrita por Alberto Arvelo Torrealba, magistralmente musicalizada por Antonio Estévez (1916-1988) en la *Cantata Criolla* a la cual se le puede atribuir *forma de un seis*[10]. Es una de las obras más descollantes de la música venezolana y latinoamericana. Tiene gran complejidad formal, con una orquestación magistral, con un desarrollo coral y un juego de solistas notable. De la *Cantata Criolla* existe una grabación trascendente ejecutada por la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar, la cual ha ganado premios internacionales de disco, bajo la dirección del mundialmente conocido maestro mexicano, Eduardo Mata, prematuramente fallecido.[11]

---

[10] Vídere: López Chirico, Hugo (1988). "Mecanismos de objetivación de lo nacionalmente identificante en la Cantata Criolla de Antonio Estévez". Conferencia dictada el 20/09/ 1.988, *Revista Musical Venezolana*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, N° 27: 139 ss.

[11] Orquesta Sinfónica Simón Bolívar (1992), bajo la dirección de Eduardo Mata, Dorian Discovery, DIS 80101.

Otra importante obra coral-instrumental está compuesta en forma de seis, se trata de *Gavilán cúa*, pajarillo de Ángel Sauce (1911-1995), quien al igual que Estévez, fue producto de la Escuela de Santa Capilla de Caracas y la indicada obra también es de estilo nacionalista.
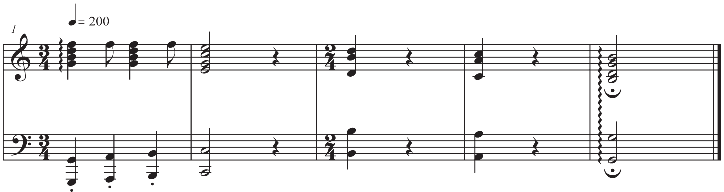
B. En *el seis*, bajo el punto de vista instrumental, es significativo que, en un contrapunteo entre dos cantadores, al final de cada cuarteta o grupo de cuartetas en versos que generalmente son octosílabos, a veces pentasilábicos, pudiendo presentarse otros metros, pero por vía de excepción, si la inspiración, la rima o el tema lo permiten.
Cuando las tesituras de los dos cantadores no coincidan con la tonalidad en la que esté básicamente afinada el arpa, con el empleo de la alteración de una octava para ubicar el tono requerido para alguno de los acompañamientos, el cual debe ser una tonalidad cercana, una cuarta o una quinta a lo sumo -o sea con una sola alteración-, el arpista mediante un hábil manejo del material que tiene en sus manos -la escala afinada especialmente- y apoyado en la armonía que le proporciona el cuatro, puede modular y hacer los tonos fundamentales que amerita la parte de la pieza fuera del tono de afinación principal, o tono trasportado o *trasportao* como lo designan en el llano.
Para una mejor comprensión de este asunto puntualizamos: Dado el caso que el primero de los cantadores cantase en do mayor y el segundo, que fuese de tesitura más alta, el arpista procede a alterar el fa central y lo eleva medio tono, con lo cual la escala central del arpa estará en sol mayor y el resto del instrumento en do mayor. Terminada la exposición del cantador que lo hace en do mayor, el arpista hace una breve frase a modo de interludio sobre la escala alterada, modula a sol mayor -tono vecino- y comienza entonces el ciclo del cantador de tesitura más aguda. Este cantador puede perfectamente variar la ejecución de *el seis* por derecho y cantar en la versión *por numeración*, lo cual se explica luego. Cuando corresponde el turno al primer cantador, se hace de nuevo un interludio de modulación y el arpa regresa a la tonalidad principal de afinación.

C. Al final de cada episodio agrupado en cuartetas múltiples o singulares que el cantor ejecuta, el arpa hace un breve interludio, hace *llamada* al otro cantador, o hace su modulación, como se explicó antes y se repite el ciclo cuantas veces sea necesario.

D. Como se adelantó, después de la llamada, cuando *el seis* se ejecuta instrumentalmente o mientras reposan los contrapunteadores, el arpista inicia una serie de variaciones que tienen los siguientes contornos:

1. En el bajo. El arpista puede hacer un juego de bajos con acompañamiento en acordes variantes según el ciclo armónico apuntado (I-IV-V7-V7), o aún prescindir del acompañamiento de la mano derecha cruzándola con la izquierda y haciendo vertiginosas notas repetidas, apoyándose en el sustento armónico-rítmico del cuatro y de las maracas. A esto a veces le dicen toque *bandoleao* ó *cuereao* y, últimamente, *ametralladora*. Este juego de bajos puede ser en octavas o bien con pulgar a mano abierta, resultando inenarrable o inverosímil para otras maneras de ejecutar el instrumento, la velocidad y destreza en la ejecución lograda por los arpistas llaneros, facilitada por lo blando del cordaje. Tal figuraje es el que más llama la atención.
2. Puede también optar por hacer variaciones en la mano derecha, bien mediante pasajes en octavas, lo cual es muy frecuente, o bien haciendo arpegios de no más de dos octavas o acordes sobre el patrón armónico.
3. Puede hacer escalas con ambas manos separadas por décimas con octavas y acordes, produciendo síncopas de toda especie.
4. Siempre *el seis* termina en la quinta del tono, en acorde de séptima de dominante (V7) o aún de novena (IX), dejando en cierta forma irresoluta la pieza, precediendo al final un ligero retardando lo cual le comunica dramatismo y tensión al final, sobre todo en el *pajarillo*. El final sin resolución, en dominante, pudiera considerarse como aparente, puesto que si se conceptúa al golpe de *seis* por derecho como modal, terminar la pieza en el quinto grado del tono de afinación del arpa, es realmente reposar en el pie del modo tetrardus que pudiese construirse sobre la quinta del tono y además, con un final retardando con ruptura de medida (3/4-2/4), de gran tensión y efecto.

"El seis", conclusión



3. *Las flores*

El determinismo geográfico se hace sentir al comparar estas familias de golpes: El llanero, impetuoso, áspero, violento, es producto de una tierra donde el vivir es sumamente difícil, azaroso. La faena principalmente ganadera, es agotadora, expone la vida del llanero con frecuencia, lo fuerza a comidas magras, a horarios extremos, a plagas e inundaciones seguras y a prosperidad poco probable: los encantos están menguados.

En contrario, el clima de los estados centrales es benigno, son valles, con agua y con fértiles valles, la faena ganadera se mezcla con la agrícola, la cercanía con la capital y las ciudades principales hacen que la vida sea menos difícil.

Se ha visto que el joropo central está integrado por la compleja revuelta en el rol principal, los pasajes y los golpes, que tienen un sentido más galante, lo cual influye hasta en la denominación. *Las flores* constituye el paradigma del golpe de arpa central, pero su denominación sugiere el mismo sentido que, por ejemplo *las flores poéticas*[12], sin que por ello pueda perder cierto sentido pugnaz, a veces violento, pues con *flores* y todo hay contrapunteo, hay duelo, el cual tiende más hacia lo pícaro, pero en todo caso mucho más gentil que el que se suscita bajo *el seis*.

La estructuración de *las flores* es peculiar y tiene las siguientes notas generales:

- *Las flores* se ejecuta en el momento de los golpes, que dentro del joropo central ocurre luego de varias revueltas y después de la comida, representada por el sancocho.[13]
- Existen flores en tono menor, que algunos arpistas, como Salvador Rodríguez llamaban *pájaro* y que otros llaman simplemente *pajarillo*. La versión en menor es menos frecuente que la versión en tono mayor. Las tonalidades siguen siendo las usuales en que se ejecuta el arpa criolla (entre Fa, Do, Sol, Re y La);

Las partes de *las flores* representan nuevamente la complejidad de la música central, siendo cíclico al igual que *el seis*, tiene las siguientes secciones:

3.1. *La llamada*, introducción o entrada

Esta se lleva a cabo en el acorde de séptima del tono en el cual está afinada el arpa, si está en Do mayor es Do séptima (do-mi-sol-si bemol) (I7), por uno o dos compases en compás de 6/8, siendo el acompañamiento a la manera de un bajo de Alberti[14], resuelve en la cuarta por uno o dos compases, regresa a

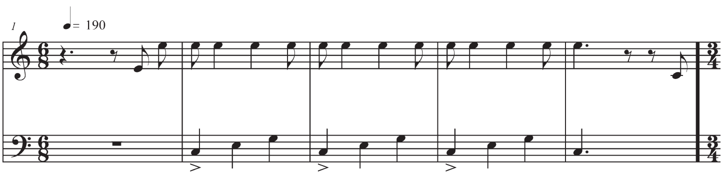
[12] De nuevo la semántica: "Flor: ... Figurado: como mil flores, o como unas flores.1. loc. adv. con que se explica la galanura y buen parecer de una cosa..." (Drae, 21ª Edición)

[13] "... Sancocho procede de sub-coctum, cocido a fuego lento, como bizcocho procede de bis-coctum (Unamuno prefería la cochura de los garbanzos y no la cocción). O como so f reír y soasar vienen de sub-frigere y sub-assare. Pero conviene ir por partes. En una primera etapa, sub-coctum dio regularmente sococho: en la provincia de Salamanca (Sierra de Francia) sochón es hoy la castaña pilonga cocida que se sirve en ensalada caliente, y sochar es sancochar... Hay que advertir que sancocho no es lo mismo en todas partes: en Castilla es `vianda a medio cocer', pero en Venezuela y casi toda América es el equivalente del hervido o del cocido español (cocido y cocer tienden a desaparecer, a causa del seseo, para evitar la cómica homonimia con cosido y coser). Además, en Cuba es guiso mal hecho o insípido. En partes de la Argentina (en la provincia de Entre Ríos, por ejemplo), un redomón sancocho o sancochado es e que no ha sido bien domado (sancochar es realizar de modo insuficiente un trabajo cualquiera). Ya hemos visto que en Aragón zancocho significa embrollo..." Rosemblat, Ángel (1984). *Estudio sobre el habla de Venezuela. Buenas y malas palabras*. Caracas: Monteávila, tomo I:72.

la tónica, hace un pase por la cuarta y reposa en la dominante. Es de observarse con sorpresa la tensión que produce el acorde, pues genera en el oído la sensación de séptima, aunque nunca se ha tocado el si bemol. O sea: I7-I7-IV-IV-I7-V7

La llamada tiene una forma muy típica de ejecutarse y avisa acerca del tipo de golpe de que se trata.
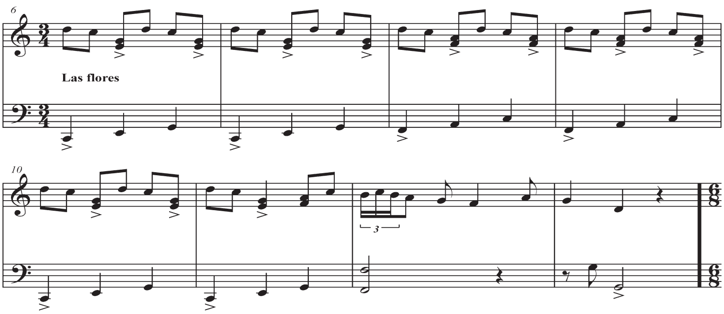
Llamada



3.2. El desarrollo, *las flores*

Equivale al mismo desarrollo de *el seis*, o sea una secuencia de momentos tonales, que es el que le da el nombre al golpe, dispuestos así:

A. Un compás en la tónica; la primera vez que se produce, constituye un puente desde el acorde ficticio de séptima producido por la llamada, el cual forzosamente reposa en la cuarta; los demás pasos son siempre en tónica firme;
B. Un compás en cuarta o subdominante, y
C. Dos compases en la dominante o séptima de dominante del tono. O sea: I-IV-V-V ó I-V7-V7.
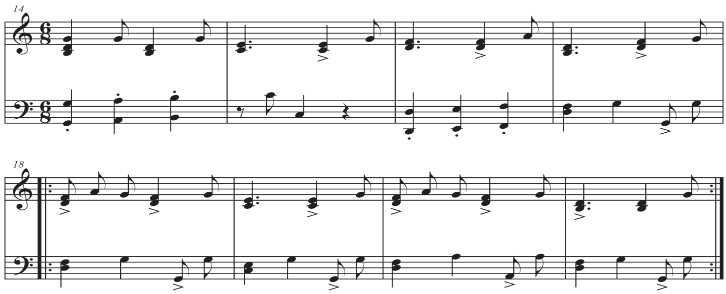


Este desarrollo se repite por tres o más veces y dentro de él es que el cantador comienza a intervenir. El arpa lo acompaña con aproximadamente la misma forma de digitación de acompañar, propia de *el seis*. Esta estructura armónica es la que facilita más la improvisación de él o los cantadores, pues, como se dijo, permite apoyarse en casi todas las notas de la escala y tomar el

[14] Bajo de Alberti: Forma de ejecución del bajo instrumental en acordes disueltos que se difundió por influencia del cantante y compositor Doménico Alberti(1710-1740) y estuvo de moda entre los aficionados, por su facilidad. Esta forma aparece con frecuencia en las obras para clavicémbalo y piano de la época clásica. Mozart lo empleó mucho. Voz "bajo". Brenet, Michel (1976). *Diccionario de la Música.* Barcelona: Editorial Iberia.

tema en cualquier nota, dentro de la tonalidad o en notas de paso, a gusto del intérprete. En este género no hay llamada para el cantador, como en *el seis*, sino que este entra directamente, terminada que sea la llamada del arpa en la dominante del tono de afinación, sin reposo o cantilación, lo que implica el estar muy atento para entrar a tiempo.

Las flores, secuencia
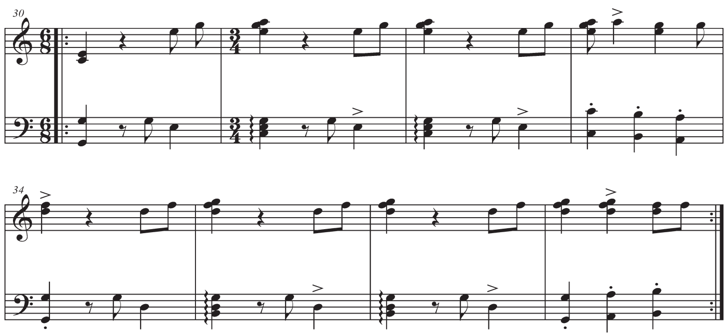


3.3. El adorno
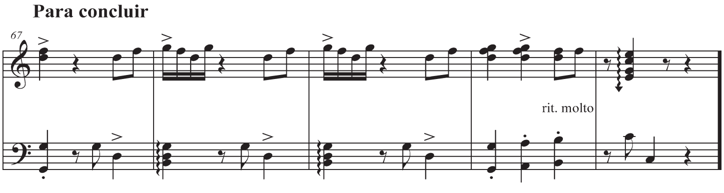
De seguidas el ciclo tónica-cuarta-doble dominante, se transforma en un ciclo tónica-doble dominante o séptima de dominante (I-V-V ó I-V7-V7)) que se repite también por tres o más veces y aunque se lo cante, el adorno puede tener un momento instrumental. Instrumentalmente el arpista aprovecha el momento para hacer variaciones libremente con la condición de ceñirse a ese patrón tonal, que es el mismo del *gaván* llanero. Terminado el adorno se regresa a la introducción o llamada y comienza el nuevo ciclo.

Las veces en que cada una de las partes se repite está condicionada por los versos, a excepción de la llamada, la cual, la primera vez que se toca, se ejecuta instrumentalmente. Lo que parece más estable en cómputos de repetición es el adorno, el cual generalmente repite su ciclo tres veces consecutivas, en tanto que la sección *las flores* no parece tener un número determinado de repeticiones.

El adorno



El ciclo completo se repite tantas veces como sea necesario y el golpe termina, a diferencia de *el seis*, en el acorde de tónica, resolviendo la frase.



El tema que el o los cantadores acometen, como fue dicho es mucho más gentil que el tratado con *el seis*, tiende más hacia lo picaresco, burlón, burlesco o cómico y la métrica poética es igual que la d*el seis*, o sean cuartetas de octosílabos.

4. Epílogo

El análisis y descripción hecho a estas familias de golpes de joropo en el arpa criolla venezolana, lo ha sido de manera esencial, tratando de encontrar los patrones más generales, pues los músicos los perciben de maneras diferentes, dentro de su libertad expresiva y dentro del ego propio del ejecutante, por lo cual hacer las explicaciones por medio de especificidades de ejecutantes particulares, en el parecer del autor, no haría contribución al esclarecimiento del tema de estudio, sino a la descripción de una forma de tocar un determinado golpe por un músico en particular.

En todo caso, se aspira, con gran admiración y respeto, haber puesto de relieve la riqueza musical y sociológica de *las flores* y de *el seis*, como paradigmas de la ejecución de la música de arpa criolla venezolana, lo más claro que ha sido posible y sin dogmatismo.

REFERENCIAS

Diccionario Oxford de la Música(1984), Ed. Edhasa/Hermes/Sudamericana, 1186.

Gallegos, Rómulo (1946). *Cantaclaro*. Caracas: Colección Austral, segunda parte, Corridos y contrapunteos, 118 pp.

Herrera Luque, Francisco (1961). *Viajeros de Indias*. Caracas: Imprenta Nacional, 239 pp.

Milanca Guzmán, Mario (1993). *La música venezolana: De la Colonia a la República*. Caracas: Monteávila, 67 pp.

Ramón y Rivera, Luis Felipe (s/f). "El Valse venezolano". *El Farol*. Caracas, año 6, N° 22: 4-11.

Ramón y Rivera, Luis Felipe (1959). "El seis". *Boletín del Instituto del Folklore*. Caracas: Ministerio de Educación, Marzo, Vol. III, No. 4.

Sachs, Carl (1878). "De Los llanos", AAVV, *La mirada del otro. Viajeros extranjeros en la Venezuela del siglo XIX*. Caracas: Fundación Bigott, 295.

Sagredo, Humberto (1988). "El ritmo en la música venezolana". *Revista Musical de Venezuela*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, Nº 25, pp. 78-79.

Salazar, Rafael (1989). "Instrumentos Tradicionales de Venezuela y sus raíces en la cultura semita". *Revista Musical de Venezuela*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, Nº 27, p. 18.

COLABORADORES

José Peñín

José Peñín es graduado en Musicología, Composición y Educación Musical en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Ha realizado estudios de canto gregoriano, órgano y dirección coral, además de Filosofía, Teología y Etnomusicología. Ha llevado acabo investigaciones en Argentina, Colombia, Ecuador y Venezuela. Se ha desempeñado como profesor en las escuelas de música José Lorenzo Llamozas, Pedro Nolasco Colón y Conservatorio Nacional de Música Juan José Landaeta, así como en el Instituto Universitario de Estudios Musicales, la Universidad Pedagógica Experimental Libertador y Universidad Central de Venezuela. Ha participado como ponente en numerosos congresos nacionales e internacionales y ha publicado cerca de un centenar de trabajos sobre el quehacer musical venezolano, entre los que vale destacar su participación como redactor y director del Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana y la Enciclopedia de la Música en Venezuela.

Fernando F. Guerrero Briceño

Nació en Caracas. A los catorce años de edad, comenzó a estudiar arpa criolla y a los diecisiete ingresó a la Escuela de Música «José, Angel Lamas» de Santa Capilla en Caracas, habiendo estudiado arpa de pedales con la Profesora Cecilia de Majo.

En el año de 1.975, junto con los Maestros Angel Sauce y José Antonio Abreu, fundó a la Sociedad Civil Orquesta Nacional Juvenil de Venezuela «Juan José Landaeta», hoy día la «Fundación de Estado para el sistema nacional de orquestas juveniles e infantiles de Venezuela», una de las principales organizaciones musicales del país, con ramificaciones en el exterior, de la cual desde entonces ha sido su Secretario General y Consultor Jurídico.

Debido al ejercicio profesional de la abogacía, terminó sus estudios musicales formales en el Conservatorio de Música «Juan José Landaeta» en el año de 1.987, graduándose de Profesor Ejecutante de Arpa.

Ha ofrecido recitales en varias ciudades de Venezuela y en el exterior, habiendo representado a Venezuela, por invitación y participado en los cuatro Encuentros de Arpa Latinoamericana celebrados hasta la fecha, como conferencista y como ejecutante, así como en el Sexto Congreso Mundial de Arpa, llevado a cabo en la ciudad de Tacoma, Estado de Washington, USA, en Julio de 1996. Ha sido invitado dos veces a las Journnes de la Harpe, celebradas en la isla de Martinica. Igualmente ha dado conferencias acerca, siempre, de temas concernientes con el arpa y la música latinoamericana.

Publicó en la revista de la Association International des Harpistes et Amis de la Harpe, en el ejemplar de otoño-invierno de 1999 el artículo «La música latinoamericana y el arpa de pedales» y en Noviembre de 1999 publicó, bajo el sello de Fundarte, el ente cultural de la Municipalidad de Caracas el libro «El arpa en Venezuela»

Ha realizado muchos arreglos de música académica y popular para una o más arpas, las cuales edita como Ediciones la Arcadia y con el pseudónimo «F. GuBry».

Sociedad Venezolana de Musicología

Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología

ISSN 1690-4702